

Canto e racconto: appunti sui generi lirico-narrativi nella tradizione oitanica

1. La produzione lirica oitanica vede l'affermarsi di una serie importante di tipologie testuali, largamente innovative rispetto ai modelli meridionali, in cui l'elemento narrativo svolge un ruolo centrale e caratterizzante. Si tratta di un vasto corpus di testi, in cui le forme del racconto interferiscono variamente con il discorso lirico, sfrangiandosi in un'ampia gamma di modalità, che vanno dalla narrativizzazione minima della pastorella classica (quella che in ultima istanza risale al modello inaugurato da Marcabru) fino alle scansioni diegetiche più complesse delle *chansons de rencontre* e delle cosiddette pastorelle oggettive, arrivando a comprendere prodotti quali le *chansons de toile*, in cui le esigenze del racconto predominano ormai sulle strutture liriche.

Dei cosiddetti generi lirico-narrativi sono state tentate diverse morfologie e sistemazioni teoriche generali, fra le quali vanno ricordate quelle, assai notevoli, tracciate da Paul Zumthor e Pierre Bec, entrambe condotte su di un piano esclusivamente normativo e paradigmatico¹. Diversamente, si cercherà qui di fare un passo indietro, verificando alcune delle modalità in cui i singoli rappresentanti dell'area lirico-narrativa compaiono all'interno dei manoscritti, in una prospettiva che si vuole innanzi tutto descrittiva e sintagmatica. In questa sede ci si limiterà, nello specifico, a passare in rassegna una serie di casi in cui l'elemento narrativo rappresenta uno dei fattori aggregativi determinanti ai fini della seriazione e del raggruppamento dei testi all'interno dei canzonieri antico-francesi. Si tratterà, cioè, di leggere alcune delle dinamiche di elaborazione e distinzione dell'identità poetica dei generi lirico-narrativi, alla luce della loro concreta sistemazione all'interno del libro di poesia medievale. Tale ricognizione della sintassi compilativa dei canzonieri, condotta ai fini di una migliore comprensione del sistema dei generi in essi rappresentato, si fonda sulla convinzione, ormai da più parti conclamata, che i grandi codici della lirica medievale siano organizzati a norma retorica, che in essi, cioè, l'ordine di successione dei testi e la loro dislocazione orientino ideologicamente il percorso di lettura, condizionando la fruizione dei singoli esemplari poetici che vi sono inclusi. Ne consegue la possibilità di trarre informazioni significative sul piano teorico e storico-letterario tanto dal progetto antologico che ogni silloge presenta, quanto dai criteri seguiti nell'ordinamento e nella seriazione del materiale.

Abbiamo scelto, deliberatamente, come primo terreno di indagine due canzonieri appartenenti alla tradizione lorenese, in cui l'organizzazione del materiale lirico non è fondata sulla seriazione degli autori, ma ricorre ad altri criteri ordinativi, che neutralizzano la prospettiva autoriale, a favore di strutture compilative 'aperte', in cui giocano un ruolo determinante la distinzione e l'interazione di differenti generi e modalità espressive. Si tratta

¹ Tuttora valide e produttive, in una prospettiva teorica generale, le categorie di «*chant narratif*» e «*récit chanté*» introdotte da P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 286 sgg., benché l'autore stesso ne riconosca la natura «relativamente paradossale»; da rivedere criticamente, invece, la grande, e pur mirabile, classificazione tipologica dei generi lirici proposta da P. BEC, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977-78, in più punti in contrasto coi dati concreti offerti dalla tradizione manoscritta: ad una interpretazione rigida della tipologia di Bec (contro cui lo stesso autore metteva in guardia) risalgono infatti alcune idee vulgate, che meriterebbero di essere rimesse in discussione, ad esempio l'appartenenza dei generi lirico-narrativi al registro popolareggiante, con la conseguente preferenza accordata alla loro origine arcaica, pre-cortese e folclorica, oppure la petizione di principio che identifica generi extra-cortesi e anonimato. Si veda, per contro, la lucida messa a punto sui generi lirico-narrativi di L. FORMISANO nell'*Introduzione a La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 57-67 e, limitatamente al repertorio occitanico, le osservazioni di A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-44, che vertono proprio sulle interferenze fra discorso lirico e discorso narrativo nella poesia dei trovatori.

del ms. Paris, B. N., fr. 20050 (U, noto come *Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*) e del ms. Bern, Burgerbibliothek, 389 (C), due testimoni che si rivelano estremamente preziosi per la storia dei processi di sistemazione dei generi lirici nella tradizione oitanica, proprio in virtù delle particolari retoriche compilative che mettono in atto e della specifica tipologia di libro che rappresentano².

2. Il canzoniere di Saint-Germain-des-Prés (U), confezionato in Lorena non molto oltre la metà del XIII secolo, è una delle più antiche antologie di lirica romanza fra quelle a noi giunte³. Pur fra le discordi opinioni formulate nel corso del tempo, si è sempre concordemente attribuito alla silloge un carattere disordinato e disorganico: il piccolo formato, il complessivo aspetto *low-budget*, la presenza di più mani e il giustapporsi di sezioni disuguali per composizione e *mise-en page* sono tutti elementi che hanno consolidato tale impressione. Già Bédier, però, nell'affermare che «les pièces recueillies en U se succèdent au hasard», sentiva il bisogno di precisare: «ou du moins dans un ordre dont la loi nous reste le plus souvent mystérieuse»⁴. Più di recente, l'attenta disamina della composizione materiale e delle partizioni del codice, condotta da Madeleine Tyssens, ha messo in chiaro che l'intera questione della disorganicità della compagine, accettata a volte come vera e propria *idée reçue*, va in gran parte corretta e ridiscussa criticamente alla luce dell'analisi delle strutture materiali e ideologiche dell'intera silloge.

Per quanto ci riguarda, segnaliamo che in U è quasi del tutto assente quello che potremmo chiamare il piano dell'*ordinatio*, manca cioè in ciascuna delle parti che compongono il codice, una griglia ordinativa generale che orienti la collocazione del materiale e che determini la 'forma' del libro, la partizione esteriore in sezioni e raggruppamenti predefiniti. I testi, con due sole eccezioni, non recano mai rubriche attributive o di genere e mancano completamente gli apparati iconografici con funzioni paratestuali o semplicemente esornative. La mancanza di una *ordinatio* non implica però la disorganicità e la casualità sul piano compilativo. Al contrario, ognuna delle parti principali del codice ha una propria fisionomia, implicante un preciso progetto antologico, al cui interno si riconoscono, nella successione dei testi e dei generi, ben definite e stabili strutture compilative. Pur essendo probabile, infatti, che in certi settori U rifletta fedelmente l'ordinamento delle proprie fonti, risulta tuttavia evidente che per tutta una serie di operazioni compilative (seriazione e

² Le sigle dei mss. sono quelle di E. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886. Per una presentazione generale dei canzonieri oitanici e delle loro diverse tipologie ordinarie cfr. M. C. BATTELLI, *Le antologie poetiche antico-francesi*, in «Critica del testo», II/1 (1999), pp.141-78.

³ Il termine *a quo*, almeno per la prima parte del codice è il 1240 ca., come argomentato da H. SUCHIER, *Der Minnesänger Chardon*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXXI (1907). L'intera questione della datazione andrebbe però ripresa in una prospettiva più ampia e sulla base di tutti i dati a disposizione. Sul canzoniere, oltre all'utile riproduzione fototipica dell'intero manoscritto procurata in P. MEYER – G. PARIS, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. fr. 20050). Reproduction phototypique*, Paris, Firmin Didot, SATF, 1892, risulta per ora imprescindibile l'analisi materiale e strutturale di M. TYSENS, *Les copistes du chansonnier français U*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettre de l'Université de Liège, 1991, pp. 379-97; ma cfr. anche V. BELDON, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese*, in *Storia, geografia, tradizioni manoscritte. Bilanci e prospettive di ricerca*. Atti del Seminario di Roma, 24-26 maggio 2001, Roma (in corso di stampa), con importanti precisazioni sulla tradizione musicale. Segnaliamo infine che è in corso una trascrizione digitale di U (attualmente sono stati trascritti solo 74 testi), diretta da P. Kunstmann e Y. Lepage (Laboratoire de français ancien, Université d'Ottawa), disponibile in rete al seguente indirizzo: www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/chansonnier/uindex.htm

⁴ Cfr. J. BÉDIER, *Les Chansons de Colin Muset*, Paris, Champion, (CFMA), 1938, p. X.

contiguità dei generi, delle aree tematiche, degli istituti formali) ha instaurato un rapporto dinamico e non passivo con il sistema della tradizione⁵.

Dal punto di vista materiale, nel codice si riconoscono tre parti principali dovute a tre copisti diversi, che riflettono con ogni probabilità anche differenti campagne di scrittura. Le tre parti sono anche fisicamente distinte, estendendosi su tre gruppi separati di fascicoli⁶. Quella che qui ci interessa è la prima grande sezione di U, che si estende su undici quaderni, dal II al XII (cc. 4-91), le prime tre carte appartenendo al fascicolo della tavola, incompleto all'inizio e alla fine. Segnaliamo inoltre che l'ultimo fascicolo della sezione, il XII, rappresenta un'unità di copia distinta, non solo materialmente, ma anche dal punto di vista del contenuto: vi è trascritta infatti una serie compatta di venti testi occitanici (è il 'canzoniere', ma il termine risulta improprio, trobadorico siglato X).

I primi ottantaquattro testi della raccolta (cc. 4r-45v) costituiscono una serie tendenzialmente omogenea, al cui interno prevalgono di gran lunga le tipologie del grande canto cortese su tematiche della *fin'amor*. Le uniche presenze eterogenee riguardano alcune sporadiche inserzioni di canzoni di tipo moralistico o satirico⁷. Con l'eccezione di due esigui raggruppamenti di testi, ascrivibili verosimilmente alla metà del XIII secolo, tutti i componimenti inclusi in questa prima seriazione appartengono alla più antica tradizione oitanica, con la preferenza accordata al canone classico Gace Brulé - Blondel de Nesles - Chastelain de Coucy, al quale si aggregano altre significative presenze antiche, come quelle di Chrétien de Troyes e di Guiot de Provins. A parte quindi le deviazioni compilative segnalate, la serie dei primi ottantaquattro testi si presenta come una selezione mirata, in senso storico-letterario, del canone 'antico' della produzione lirica oitanica.

A riprova del forte orientamento ideologico del percorso di lettura approntato dal canzoniere, si tenga presente anche la compattezza del gruppo formato dai primi quindici testi posti in apertura della raccolta: si tratta di una seriazione non solo congruente dal punto di vista dell'assetto tematico (canzone cortese) e della fascia cronologica rappresentata (tradizione 'antica'), ma anche omogenea sul piano strettamente formale. Delle quindici *chansons*, undici presentano infatti strofe isometriche di decasillabi e altre tre una fronte su decasillabi seguita da una sirma eterometrica, con un solo esemplare che diverge dalla serie metrica a predominanza decasillabica (l'ottavo, RS 1010 *Coment que longe demore*, su versi di sette e otto sillabe e con *refrain* invariabile). La lunga serie di testi che apre il canzoniere individua, pertanto, un'area compatta di registro 'alto', dedicata quasi esclusivamente alla *chanson* di impianto cortese, in cui la posizione primaziale, indice di eccellenza stilistico-letteraria, spetta alle canzoni isometriche in decasillabi o, se eterometriche, con fronte decasillabica.

⁵ È solo parzialmente vera, pertanto, l'affermazione di SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, cit., p. 262, secondo cui «die Lieder stehen in der Ordnung, wie sie sich durch die Kette der verschiedenen Vorlagen hindurch zusammengefunden haben».

⁶ A queste si aggiungono alcune inserzioni di minore portata: i fogli 92 e 93 (che non appartengono allo stesso bifolio) inseriti tra i quaderni XII e XIV e che costituiscono una unità a sé stante, il bifolio 161-162 e gli ultimi tre fogli dal 171 al 173 (ma il 173 reca solo scritture moderne): cfr. per l'intera questione TYSENS, *Les copistes*, cit., p. 384-90.

⁷ In questo senso si deve leggere, a nostro avviso, la dispersione, all'interno della serie delle *chansons* erotico-cortesi, dei seguenti testi: RS 1245 *Novel voloirs me revient* (c.27v), che da un *incipit* contro i maldicenti si sviluppa sul tema del biasimo contro il *siecle*; RS 383 *Jamais por tant com l'erbe el cors me bate* ed RS 1655 *Qui bien veut amors descrire* (rispettivamente a c. 32r e a c. 37r), entrambe di Robert de Reims, canzoni di registro moraleggiante sugli effetti paradossali di Amore; RS 1866 *Al partir del tens felon* (c. 41r), canzone di impianto satirico, contro le donne. All'interno di questa prima serie di testi, in realtà, l'unica presenza 'extravagante' è RS 1829 *Floires revient seus de Montoire* (c. 40v), testo attestato unicamente in U, che mette in scena, all'interno di una struttura diegetica simile a quella della *chanson d'histoire* (anche se ad essa non perfettamente sovrapponibile), i personaggi del *roman* di *Floire et Blancheflor*, in una sorta di rapido compendio (in quattro strofe di otto *octosyllabes*) dell'intera vicenda romanzesca.

La prima seriazione aggregativa di esemplari appartenenti all'area lirico-narrativa la troviamo a partire da c. 46r, dove vengono collocate in contiguità le prime tre pastorelle della collezione assieme a due *chansons de femme*:

84. RS 994 <i>Chevauchois lez un bruel</i>	unicum	[pastorella]
85. RS 2103 <i>Quant pert la froidure</i>	unicum	[pastorella]
86. RS 1706 <i>Je me chevalchoie</i>	unicum	[pastorella]
87. RS 1937 <i>L'on dit q'amors est douce chose</i>	C	[ch. de femme]
88. RS 1934 <i>Plaine d'ire et de desconfort</i>	C	[ch. de femme]

Si noti che le tre pastorelle, *unica* del canzoniere, e le due *chansons de femme* attestate ulteriormente dal solo **C**, circoscrivono con evidenza un repertorio caratteristico della tradizione lorenese. Dal punto di vista compilativo, il fatto più notevole risulta comunque l'allocatione contigua dei due generi, pastorella e *chanson de femme*, segnati entrambi dalla presenza della voce femminile. Si dovrà rimarcare, tuttavia, che i due esemplari di 'canzone di donna' si sviluppano su tematiche assimilabili perfettamente all'ortodossia della *fin'amor*, con il discorso femminile che si sovrappone alle modalità della lirica a prospettiva maschile. Le tre pastorelle, invece, sia dal punto di vista tematico (registro comico-osceno dominante, rappresentazione esplicita del *dépuçelage*) sia per le strutture metrico-formali coinvolte, si collocano decisamente fuori dall'area cortese.

Il gruppo così costituito introduce una prima importante scansione del *continuum* compilativo: nella serie successiva di trentasette testi, accanto alla produzione 'antica' sempre solidamente rappresentata, si fanno infatti più pervasive le presenze della generazione poetica immediatamente successiva con una scelta scarna ma significativa della tradizione *arrageoise* della prima metà del Duecento, rappresentata da componimenti attribuibili a Guillaume le Vinier e Moniot d'Arras. Ancora più rilevante è il fatto che la seriazione appare ora disponibile all'inclusione di materiale divergente rispetto al registro cortese, accogliendo diversi esemplari di pastorella e *chanson de rencontre*.

Negli ultimi due quaderni e mezzo della prima unità di copia (a partire esattamente dalle carte centrali del IX fascicolo), **U** appronta invece un'ampia sezione dedicata in maniera prevalente alla registrazione di tradizioni liriche extra-cortesi o comunque devianti rispetto alle modalità ortodosse del 'grande canto'. Si tratta di un repertorio organizzato attorno a due nuclei omogenei di testi, in parte caratteristici di **U**: una serie di sette *chansons de toile* (o *d'histoire*) ed un gruppo di cinque testi di palese eccentricità tematica e formale rispetto agli istituti cortesi, tutti ascrivibili al repertorio di Colin Muset.

Si consideri innanzi tutto il gruppo delle *chansons de toile* e la costellazione di testi ad esse aggregata:

U 64v - 70r

124. RS 1847 <i>Bele Yolanz en ses chambres seoit</i>	unicum	[chanson de toile / refr.]
125. RS 1312 <i>Oriolanz en haut solier</i>	unicum	[chanson de toile / refr.]
126. RS 594 <i>En un vergier lez une fontenele</i>	unicum	[chanson de toile / refr.]
127. RS 1352 <i>Bele Doette as fenestres se siet</i>	unicum	[chanson de toile / refr.]
128. RS 1378 <i>Au novel tens Pascour</i>	CM	[chanson de toile / refr.]
120. RS 308 <i>Bele et bone cele por cui je chant</i>	CP	[chanson]
130. RS 1995 <i>Un petit devant lo jor</i>	CHKNPTa	[ch. de rencontre / refr. var.]
131. RS 95 <i>Par une matinee en mai</i>	CMT	[ch. de rencontre]
132. RS 1559 <i>Quant li rossignols jolis</i>	CMTKPXOV	[chanson]
133. RS 2037 <i>Quant vient en mai</i>	unicum	[chanson de toile / refr.]
134. RS 1710 <i>Bele Yolanz en chambre koie</i>	unicum	[chanson de toile / refr.]

Il canzoniere di Saint-Germain-des-Prés è il più importante collettore di *chansons de toile*. Tutte quelle trascritte nella sua prima sezione sono *unica* del canzoniere, ad eccezione di RS 1378 *Au nouel tens Pascour*, attestata in **C** e, fuori dalla tradizione lorenese, nel canzoniere **M**, codici in cui il testo viene concordemente assegnato al troviero Audefroï le Bastart. Nella terza sezione di **U**, alle cc. 145v-148r, verrà registrato un altro gruppo compatto di quattro esemplari di *chansons de toile*, una di Audefroï le Bastart, attestata anche in **CMT**, le altre tre *unica* del canzoniere. Di Audefroï, attivo ad Arras verosimilmente nella prima metà del XIII secolo, ci sono giunte cinque *chansons de toile*, conservate nelle sezioni dedicate all'autore di **MT** e, in parte, nei canzonieri lorenesi **CU**: il troviero può essere considerato un vero e proprio specialista del genere, nonché suo unico cultore noto. Tutti gli altri esemplari che ci restano sono, infatti, anonimi e retaggio esclusivo del canzoniere **U**⁸.

Lasciamo intenzionalmente da parte le questioni sulle origini della *chanson de toile* e le ipotesi formulate sulla sua diacronia interna, in base alle quali il repertorio anonimo e caratteristico di **U** rifletterebbe una fase antica del genere, precedente alla maniera moderna di Audefroï⁹. Ci preme, invece, osservare che l'identità e la compattezza del genere sono assicurate da tratti distintivi costanti e facilmente riconoscibili, che si definiscono con particolare nettezza in opposizione al tipo della *chanson cortese*. Dal punto di vista formale, andrà rilevata la congruenza metrica delle sette *chansons de toile*, tutte costruite sulla tipica strofe da *rotrouenge*, composta da una serie isometrica monorime alla quale segue un *refrain* di uno o due versi su altra rima¹⁰. Sul piano tematico, sono invece le modalità narrative a dominare le strutture del testo, determinandone la specificità: tutti gli esemplari sono caratterizzati dalla voce narrante in terza persona e dall'andamento diegetico complessivo, che non si limita, come nella pastorella classica, a fornire una semplice cornice narrativa alla messa in scena dialogica, ma attraversa l'intero testo, scandendo la progressione della storia. Funzionali al racconto sono anche la topografia iniziale (la *chambre*, la *fenestre*, il *vergier*) e la *descriptio* della protagonista, la *jeune fille* innamorata. Sullo stesso asse si collocano, infine, le ben note interferenze formulari e lessicali con la *chanson de geste*, in una calcolata allusività al linguaggio narrativo per eccellenza dell'epica¹¹.

Coerentemente, la *compilatio* raggruppa le *chansons de toile* all'interno di una seriazione compatta e tendenzialmente omogenea. L'intrusione all'interno della serie di un gruppo di quattro testi appartenenti a tipologie differenti, che separa le prime cinque *chansons de toile* dalle ultime due, potrebbe anche essere ricondotto a fattori perturbativi che hanno

⁸ Si prescinde qui dai frammenti di *chansons de toile* attestati fuori dai canzonieri, come farcitura lirica nel *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* di Jean Renart, nel *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil e nel *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli. È interessante notare, tuttavia, che anche questa tradizione ci riporta in area lorenese, come dimostrato da Ph. WALTER, *Tout commence par des chansons... (Intertextualités lotharingiennes)*, in *Style et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Age*, textes réunis par D. POIRON, Paris, SEDES, 1990, pp. 187-209; sulla possibilità di identificare «una tradizione letteraria della Francia orientale e più specificamente lorenese attenta a temi e forme non-cortesi» si vedano anche le osservazioni di S. ASPERTI, *La sezione di 'balletes' del canzoniere francese di Oxford*, in *Actes du XX^e Congrès International de linguistique et philologie romanes, Tome V, Section VII, La poésie lyrique romane*, Tübingen-Basel, Francke, 1993, p. 25.

⁹ Si noti comunque che in **U**, come già segnala FORMISANO, *La lirica*, cit., p. 66, «l'uso 'moderno' convive con l'«antico»»: sul piano compilativo, infatti, gli esemplari attribuibili a Audefroï non sono distinti dagli altri rappresentanti del genere. Per un'ampia discussione sulle origini ed i significati della *chanson de toile* cfr. il classico saggio di M. ZINK, *Belle. Essai sur les chansons de toile, suivi d'une édition et d'une traduction*, Paris, Champion, 1978.

¹⁰ Sulla forma *rotrouenge*, e sul suo carattere sostanzialmente extra-cortese, rimane fondamentale il paragrafo di H. SPANKE, *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X*, Halle, Niemeyer, 1925, pp. 294-301 (in ogni caso preferibile alla monografia di F. GENNRICH, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, Niemeyer, 1925).

¹¹ Cfr. ad esempio E. FARAL, *Les chansons de toile ou chansons d'histoire*, in «Romania», LXIX (1946-47), pp.446-53.

agito sul piano della tradizione. Uno sguardo alla *varia lectio* dei testi intercalati fra i due gruppi di *chansons de toile* rivela che in tutti e quattro i casi **C** e **U** sono saldamente appentati. Non è improbabile quindi che anche la seriazione dei testi, e in special modo la presenza delle canzoni cortesi all'interno della serie, rifletta una situazione già presente nella fonte comune dei due canzonieri lorenensi¹². Ricordiamo, tuttavia, che in tutta la parte conclusiva della prima grande unità di copia di **U** (cc. 64v-83v), accanto alla registrazione, nettamente prevalente, di tipologie extra-cortesi, continua, in maniera disorganica e subalterna, l'inserzione di testi che appartengono all'area tematica del 'grande canto'.

Due dei testi inseriti fra le *chansons de toile* sono infatti tipici rappresentanti del registro 'alto' della canzone su tematiche della *fin'amor*. Il primo, RS 308 *Bele et bone cele por cui je chant*, è attribuito al Chastelain d'Arras in **P** e al Re di Navarra in **C** (ma quest'ultima paternità, per diverse ragioni, è assai dubbia). Il secondo, RS 1559 *Quant li rossignols jolis*, è un componimento famoso, attribuito al Chastelain de Couci in **KPX** e citato da Johannes de Grocheo come *cantus coronatus*¹³.

Più significativo ci appare, invece, il fatto che attorno al gruppo delle *chansons de toile* gravitino, seriatamente in contiguità, due testi che appartengono anch'essi all'area lirico-narrativa, rappresentanti, nello specifico, della tipologia della *chanson de rencontre*. Il primo, RS 1995 *Un petit devant lo jor*, è un testo di probabile origine nord-orientale, che ha goduto di buona fortuna nella tradizione manoscritta¹⁴: si tratta di una canzone a ritornelli variabili (*Wechselrefrains*, secondo la terminologia di Spanke), che mette in scena il dialogo fra un cavaliere e una dama rinchiusa nella torre dal marito geloso. Inaugurato da una tenue cornice, in cui la voce che narra in prima persona si limita ad osservare la scena, il testo si situa all'incrocio di interferenze multiple, che sovrappongono le tematiche della *mal-maritata* e dell'*alba* alla struttura consueta della *chanson de rencontre*.

Anche RS 95 *Per une matinee en mai*, attribuita a Jocelin de Dijon in **MT** e anonima in **CU**, mette in scena l'incontro e il *débat* seduttivo fra un *chevalier* e una *dame*, all'interno di un quadro narrativo alquanto articolato, che attua un sapiente sdoppiamento di prospettiva sulla situazione convenzionale del genere: il narratore, infatti, è in due momenti diversi spettatore e protagonista sulla scena del poema. Il testo denota un alto grado di elaborazione anche dal punto di vista formale, segnalandosi per la particolare struttura interstrofica a *coblas ternas* con commutazione reciproca di due rime fra le prime tre e le ultime tre strofe¹⁵.

Fra le *chansons de toile* e le due *chansons de rencontre* esistono evidenti connessioni di tipo tematico e strutturale. Le due tipologie testuali appartengono chiaramente allo stesso registro lirico-narrativo, ricorrendo in misura diversa, ma con modalità consimili, alla forma del racconto. Presentano inoltre entrambe un impianto prevalentemente dialogico e fanno agire gli stessi attori sulla scena del poema (cavaliere, dama, *jeune fille*). Fra i singoli testi, infine, si riscontrano sparse interferenze a livello micro-tematico: nella *chanson de toile* RS 594 *En un uergier lez une fontenele*, ad esempio, il monologo della voce femminile si sviluppa sui classici temi della *mal-maritata*, che ritornano anche in RS 1995 *Un petit devant lo jor*. In RS 1378 *An nouel tens pascor* troviamo, invece, incastonata all'interno del racconto,

¹² Sulla *Verwandtschaft* dei due manoscritti sono tuttora valide le osservazioni di SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, cit., p.176-81.

¹³ Per RS 308 cfr. A. WALLENSKÖLD, *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Paris, Champion, SATF, 1925, pp. LXX-LXXI; per RS 1559 e la questione del *cantus coronatus* cfr. M. C. BATTELLI, *Le chansons couronnées nell'antica lirica francese*, in «Critica del testo», II/2 (1999), pp. 587-91.

¹⁴ Oltre che in **U**, il testo è attestato in **CHKNPTa**; in **C** è assegnato ad una Duchesse de Lorraine, in **T** al Chapelain de Laon, due attribuzioni che parrebbero fittizie, ma che identificano con precisione un'area geografica nord-orientale, appunto tra la Lorena e l'Aisne.

¹⁵ Per lo schema della struttura interstrofica si veda D. BILLY, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989, p. 149, che usa il termine di *coblas alternadas per ternas*.

la rappresentazione della situazione-tipo delle *chansons de rencontre*, il dialogo e la seduzione fra il *chevalier* e una *pucele*.

3. Si consideri ora l'altra importante sequenza aggregativa trascritta poco oltre nel canzoniere. Anche in questo caso abbiamo un nucleo compatto di cinque testi, tutti estranei alla *chanson* di impianto cortese, attorno al quale gravitano esemplari di pastorella e *chanson de rencontre*:

U 74v - 80v

143. RS 1702 <i>L'autrier quant chevachois</i>	CT [M indice]	[pastorella]
144. RS 989 <i>Je chantasse d'amorettes</i>	unicum	
145. RS 284 <i>Bel m'est li tens</i>	unicum	
146. RS 48 <i>Une novele amorette que j'ai</i>	C	
147. RS 1302 <i>Quant voi lo douz tens repairier</i>	C	
148. RS 972 <i>Sospris sui d'une amorette</i>	C	
149. RS 1990 <i>L'autrier me levai au jor</i>	C	[pastorella]
150. RS 1226 <i>Onques jor de ma uie</i>	C	[ch. de rencontre]

I cinque testi seriatati dal nr. 144 al nr. 148, sono, come già detto, tutti riconducibili al repertorio di Colin Muset, troviero attivo alla metà del Duecento nella regione situata ai confini della contea di Champagne e del ducato di Lorena, un quasi contemporaneo (e conterraneo) di chi ha assemblato questa prima sezione del canzoniere¹⁶. Tre testi (RS 48, RS 1302, RS 972) compaiono anche in C, dove si trovano divisi in tre diverse sezioni alfabetiche, recando tutti in margine l'attribuzione a Colin Muset. Tenendo conto della loro contiguità in U, si può ipotizzare, come ha mostrato limpidamente Bédier, che nella fonte comune ai due manoscritti facessero parte di una specifica sezione dedicata al troviero. Per quanto riguarda gli altri due, *unica* di U, sempre Bédier ne ha affermato l'identica paternità sulla base di stringenti affinità di temi e di stile¹⁷. Al di là della questione attributiva, quello che qui interessa rilevare è comunque la coesione del gruppo, che aggrega esemplari con caratteristiche in larga parte omologhe.

Sul piano prettamente formale, tutti i testi divergono per diverse ragioni dal modello della *chanson* cortese. Predomina, ad esempio, all'interno della serie la tipologia del *lai* e del *descort*, alla quale appartengono con sicurezza RS 284, RS 1302 ed RS 972, componimenti eterostrofici, che il copista ha trascritto sotto *portées* (rimaste prive dell'annotazione musicale) che corrono lungo il testo nella sua interezza¹⁸. RS 989 ed RS 48 sono testi isostrofici, che non lasciano però dubbi sulla loro estraneità alla tipologia della *chanson* cortese, tanto sul piano delle tematiche, quanto su quello delle strutture formali messe in atto. RS 989 *Je chantasse d'amorettes* è costruita su di una strofe lunga di eptasillabi con un ritornello di tre versi fisso dal punto di vista metrico-musicale, ma semanticamente variabile. Si tratta di una originale variazione sul tipo della canzone a *Wechselrefrains*, del cui schema

¹⁶ Sulla cronologia e la localizzazione geografica di Colin Muset cfr. H. PETERSEN DYGGVE, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. I Colin Muset*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XXXVI (1935), pp. 1-19.

¹⁷ La dimostrazione della paternità dei cinque componimenti si trova nelle pagine classiche, ed estremamente godibili per levità e *understatement*, di BÉDIER, *Les Chansons*, cit., pp. VIII-XXI.

¹⁸ La questione dello *status* di genere del *lai* e del *descort* è comunque complessa e molto dibattuta; si veda almeno la messa a punto di D. BILLY, *Lai et Descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation*, in *Actes du premier Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, a cura di P. T. RICKETTS, AIEO-Westfield College, London, 1987, pp. 95-117, con opportuni rimandi alla bibliografia precedente, e l'ampia monografia di P. CANETTIERI, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche sulla struttura e sulla storia di un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995.

non si conoscono altre attestazioni¹⁹. Altrettanto singolare è la struttura metrica di RS 48 *Une nouele amorette que j'ai*, che Spanke definisce *Strophenlai*: si tratta di un componimento a *coblas unissonans*, con strofe bipartita, costruita su due parti speculari a rime alternate²⁰.

Dal punto di vista tematico, le strutture lirico-narrative giocano un ruolo preponderante all'interno di RS 972 *Sospris sui d'une amorette* e RS 48 *Une nouele amorette que j'ai*: in entrambi i componimenti la prima parte è dedicata alla dichiarazione 'euforica' dell'amore per una *jone pucelette* o per una *blondette*. In RS 972 *Sospris sui d'une amorette* viene riservato ampio spazio alla *descriptio* della fanciulla, con modi che sembrano amplificare, mediante procedimenti iperbolici e accumulativi, le consuete descrizioni della protagonista femminile nel tipo della pastorella (qui però si tratta di una 'figlia di re', quasi una fata dalla bellezza sovranaturale). Nella loro parte conclusiva entrambi i testi, invece, passano a modalità narrative, che ricalcano esplicitamente la situazione incipitaria delle *chansons de rencontre*. Si veda, ad esempio, l'inizio della terza strofe di RS 48, «*L'autrier, un jor a l'entree de mai,/ L'oï chanter en un vergier...*», oppure i vv. 31-4 di RS 972, «*En un trop bel vergier/ La vi cele matinee/ Juer et solacier...*», con chiare citazioni del lessico e delle formule tipiche del genere.

Gli unici due testi della serie a rispettare, sul piano dei contenuti, l'ortodossia cortese sono il *descort* RS 1302 *Quant voi lo douz tens repairier*, in conformità alle regole del genere già fissate nella tradizione occitanica, che non prevedono sconfinamenti in aree tematiche diverse dalla *fin'amors*, e il *lai* RS 284 *Bel m'est li tens*, una '*pièce de facture*', che allinea alcuni dei più diffusi *topoi* cortesi. Si noti, tuttavia, che in quest'ultimo testo ritroviamo ancora una volta un'ampia *descriptio* della bellezza fisica dell'amata (vv. 31-6), di registro marcatamente 'euforico' e con modalità che sono tipiche anche della *chanson de rencontre*. RS 989 *Je chantasse d'amorettes*, è, al contrario, una canzone di registro moralistico e dai tipici contenuti misogini rivolti contro l'avidità delle donne.

Al gruppo 'Colin Muset' sono aggregati, in perfetta contiguità compilativa, tre rappresentanti dell'area lirico-narrativa. Il testo che precede il gruppo, RS 1702 *L'autrier quant chevachioie*, è una pastorella che dovrebbe appartenere al repertorio oitanico più antico, almeno a dare credito all'indice di **M**, che la attribuisce a Jehan Bodel (nel canzoniere non è trascritta). Affine ad essa, sul piano tematico, si rivela la pastorella che segue immediatamente il gruppo, RS 1990 *L'autrier me levai au jor*, attestata ulteriormente dal solo **C**, senza indicazione dell'autore. Entrambe le pastorelle appartengono infatti ad una tipologia specifica del repertorio oitanico, rappresentando un'originale variazione dello schema classico del genere: in esse al *débat* ideologico o semplicemente seduttivo, di schermaglia amorosa, fra cavaliere e pastora si sostituisce uno sviluppo narrativo più complesso, di tipo anedddotico e solitamente connotato in senso comico-osceno. Nei due testi in questione, l'incontro con la pastorella è il preludio di una breve 'storia', in cui il cavaliere insegue un lupo che ha catturato uno dei *mouton* del gregge, pretendendo poi in cambio del proprio aiuto il *puelage* della pastora.

I due testi sono affini anche sul piano formale e concordi nell'utilizzo di strutture metriche assolutamente estranee al registro della canzone cortese. In particolare, RS 1702 *L'autrier quant chevachioie* presenta una strofe di tipo modulare, tutta su versi di sei sillabe, con fronte costituita da una serie monorime: [6 a' a' a' a' b b a' b b a']. Lo stesso schema rimico, ma con diverso schema sillabico, si ritrova ancora in una *chanson de rencontre*, RS 308a *A un anjornant por oir les chans*, attestata solo in **C**, e in una pastorella, RS 291 *Par un ajornant trovai en un pré*, attestata in **MT** e attribuita a Pierre de Corbie, che presentano entrambe fronte decasillabica e sirma su versi di cinque sillabe. Come hanno dimostrato Paolo

¹⁹ Cfr. MÖLK-WOLFZETTEL 652,1: 7a' 7b 7a' 7b 7a' 7a' 7b 7b 7b 7b 7b 3C 3C 7C

²⁰ Cfr. MÖLK-WOLFZETTEL 743,1: 10a 8b 10a 8b 10a 8b 10a 8b 8b 8c 8b 8c 8b 8c 8b 8c; ma i vv. 11 e 29 contano nove sillabe invece di otto.

Canettieri e Carlo Pulsoni, lo schema metrico della pastorella di Pierre de Corbie e della *chanson de rencontre* del canzoniere di Berna è stato imitato nella *cantiga de escarnho* galego-portoghese *A dona fremosa de Soveral*, attribuita a Lopo Liáns, fatto che conferma ulteriormente la fortuna tutta extra-cortese della forma metrica in questione²¹.

Il testo che chiude la serie, RS 1226 *Onques jor de ma uie*, è una *chanson de rencontre* di classica ambientazione campestre, in cui il cavaliere/narratore cerca di sedurre una *dame*. Nel caso specifico, il *débat* seduttivo si sviluppa in gran parte sul tema dell'avidità delle donne, che presenta significative interferenze con RS 989 *Je chantasse d'amorettes*, la canzone misogina che apre il gruppo attribuibile a Colin Muset (cfr. soprattutto i vv. 44-48 di RS 1226: *certes musarz seroie/ s'en femme me fioie,/ car c'es chose provee:/ feme n'aime riens nee/ fors celui q'a borse sonant*; e i vv. 29-33 di RS 989: *N'i vaut mais riens cortesie/ ne biautez ne biaux ators./ Nuns ne puet avoir amie,/ tant i sache faire tors./ se sa borse ne deslie*). Si noti che anche nella pastorella immediatamente precedente, RS 1990 *L'autrier me levai au jor*, si trova una lunga *tirade* misogina di registro giullaresco (che occupa, nella versione di U, l'intera quarta strofe), in cui si deplora l'infedeltà delle donne. Le particolari isotopie tematiche che si instaurano fra i tre testi contribuiscono pertanto ulteriormente alla compattezza registrale dell'intera seriazione aggregativa.

4. Le dinamiche compilative finora descritte all'interno di U, mostrano chiaramente la tendenza all'aggregazione in serie omogenee e distinte dei diversi rappresentanti dell'area lirico-narrativa, nonché il loro ordinamento all'interno di un sistema oppositivo più ampio, che coinvolge la distinzione e l'identità di tutte le modalità espressive che compongono il repertorio del canzoniere. La contiguità compilativa dei diversi tipi a pertinenza narrativa, come la *chanson de rencontre*, la pastorella, la *chanson de toile*, rimane costante nella maggior parte della tradizione, costituendo uno dei più importanti fattori ordinativi del libro di poesia oitanico due-trecentesco. Si consideri ancora un'esempio, tratto dal canzoniere C, altro grande rappresentante della tradizione lorenese e strettamente imparentato con U²². Si tratta di una silloge ordinata per sezioni alfabetiche, secondo la lettera iniziale di ciascun componimento. Si è soliti attribuire la scelta di un ordinamento esclusivamente alfabetico a pure esigenze di consultazione, nell'ottica di una *Nachschlagesammlung*, secondo la classificazione tipologica di Schwan²³. In realtà, dal punto di vista della retorica della *compilatio* l'ordinamento alfabetico svolge una funzione più complessa: l'alfabeto distoglie l'attenzione dagli *auctores* e la dirige sui singoli testi, sulle tematiche, i registri, le strutture formali che essi veicolano e sulla loro reciproca sistemazione²⁴.

Si veda, ad esempio, nella sezione della lettera A, una sequenza altamente significativa, nella quale due componimenti di tematica cortese che presentano strutture formali dotate di ritornello sono seriatamente in contiguità con un gruppo di testi che rientrano nell'area lirico-narrativa:

²¹ Cfr. P. CANETTIERI e C. PULSONI, *Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirosos*, in «Anuario de estudios literarios galegos», 1994, pp. 18-23.

²² Su C si veda ora «Intavulare». *Tables de chansonniers romans. Chansonnier français C (Bern, Burgerbibliothek 389)*, a cura di P. MORENO, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettre de l'Université de Liège, 1999.

²³ Cfr. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, cit., 274.

²⁴ L'ordinamento alfabetico rinvia inoltre ad una fruizione di tipo professionale e non amatoriale. Si tenga presente infatti che nel corso del XIII secolo l'ordinamento alfabetico si afferma all'interno di molte compilazioni latine di origine scolastica, come l'*Alphabetum auctoritatum* di Arnolfo di Liegi (1276), la *Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti* (1277), l'*Alphabetum narrationum* (1296) ed altre ancora, come ha messo in evidenza M. B. PARKES, *The Influence of the Concepts of "Ordinatio" and "Compilatio" on the Development of the Book*, in *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to R. W. Hunt*, a c. di J. ALEXANDER e M. T. GIBSON, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 132.

34. RS 1422 <i>A gran tort me fait languir</i>	U	[chanson / refr.]
35. RS 150 <i>Amors et desir me destraint</i>	U	[chanson / refr. var.]
36. RS 2008 <i>A douls tens pascour</i>	U	[pastorella]
37. RS 308a <i>A un anjornant por oir les chans</i>	unicum	[chanson de rencontre]
38. RS 1525 <i>An chambre a or se siet la bele Beatris</i>	MTU	[chanson de toile / refr.]

Le prime due canzoni del gruppo sono testi di stretta osservanza cortese, rappresentanti di due diverse tipologie della canzone a ritornello. Il primo, RS 1422 (attribuito in C a Gace Brulé), presenta il seguente schema: [7a 7b 7a 7b 7b 7b 4b 9c 9C], dove C è *refrain* invariabile. RS 150 è invece una canzone a *Wechselrefrains*, secondo lo schema: [8 a b a b b a b + refrain].

Tematicamente, RS 2008 *A douls tens pascour*, appartiene ad un piccolo sotto-genere della pastorella classica, già attestato nel repertorio occitanico, nel quale il cavaliere/narratore ha come antagonista sulla scena del poema un pastore invece della consueta figura femminile della pastorella. RS 308a *A un anjornant por oir les chans* è, invece, una *chanson de rencontre* di impianto allegorico, in cui il narratore incontra, all'interno della solita topografia campestre, *Bone-Amor*, *Sen* e *Cortoisie*. Alle due *chansons de rencontre* viene aggregata, secondo dinamiche già osservate precedentemente in U, una classica *chanson de toile* del repertorio di Audefrois le Bastart, RS 1525 *An chambre a or se siet la bele Beatris*, attestata anche in U e nelle sezioni autoriali dedicate al troviero di MT.

Dal punto di vista formale, la prima pastorella (RS 2008) si segnala per la sua strofe isometrica di *pentasyllabes*, struttura assolutamente estranea al 'grande canto', che si ritrova unicamente in testi appartenenti a generi extra-cortesi o nelle forme fisse, come il *rondeau*. Nessuno dei ventisette testi su strofe di soli *pentasyllabes* classificati nel *Répertoire* di MÖLK-WOLFZETTEL è infatti ascrivibile alla tipologia della *chanson*; cinque di essi sono invece pastorelle (RS 1706, RS 492, RS 137, RS 291, RS 2008)²⁵. La seconda *chanson de rencontre*, RS 308a *A un anjornant por oir les chans*, presenta uno schema di tipo chiaramente modulare, che si ritrova, come abbiamo già avuto modo di notare, in diversi rappresentanti dell'area extra-cortese, in particolare in una pastorella di Pierre de Corbie (RS 291 *Par un anjornant trovai en un prê*) e, per quanto riguarda il solo schema rimico, in un'altra pastorella attribuita a Jehan Bodel (RS 1702 *L'autrier quant chevachioie*: è il testo che abbiamo visto aggregato al gruppo 'Colin Muset' in U).

Risulta, infine, evidente la specificità metrica della *chanson de toile* RS 1525 *An chambre a or se siet la bele Beatris*, che è costruita, secondo le norme del genere, su di una strofe monorime di cinque alessandrini (sei nelle strofe XIII-XVI, attestate nel solo C) seguita da un *refrain* di due versi di otto sillabe su altra rima.

L'esempio di seriazione aggregativa che abbiamo riportato illustra perfettamente una tendenza compilativa costante nell'intero canzoniere, di cui si potrebbero fornire moltissime altre occorrenze. All'interno di ciascuna sezione alfabetica, C tende, infatti, a disporre i testi *ordinatamente*, secondo grandi partizioni di genere, condotte sul doppio versante metrico e tematico. In base a questo principio ordinatore, i componimenti di tematica cortese costruiti su strutture formali a *refrain* vengono sempre tenuti distinti dai loro omologhi tematici senza *refrain*. Come si vede dalla serie sopra citata, i tipi cortesi a ritornello vengono, invece, collocati in significativa contiguità con i diversi rappresentanti dei generi lirico-narrativi, come la pastorella, la *chanson de rencontre*, la *chanson de toile*. Alle seriazioni così costituite

²⁵ Tematicamente due dei ventisette testi classificati in MÖLK-WOLFZETTEL appartengono all'area della *fin'amor*, e cioè RS 173 *Quant estés repaire* e RS 1165 *Bone amour jolie*. Dal punto di vista formale invece presentano entrambi una strofe a struttura modulare, estranea alla tipologia della *chanson*. Si veda come Spanke abbia apposto dubitativamente a RS 173 la dicitura *Lai ?*, a RS 1165 quella di *Estampie ?*. I rimanenti testi schedati si suddividono nel modo seguente: quattordici a forma fissa di pertinenza coreografico-musicale (tredici *rondeaux* e un *virelai*), un *motet*, tre canzoni religiose e una canzone di registro giullaresco.

si possono aggregare, secondo dinamiche già illustrate in **U**, anche altre modalità estranee, per diverse ragioni, all'area cortese, come la canzone di donna o la canzone giullaresca di registro 'euforico'.

Nei due canzonieri lorenesi si riflette, in questo modo, un più vasto e generale processo di polarizzazione e di riordino dinamico dei generi, che ha lasciato segni evidenti anche in altre zone della tradizione manoscritta della lirica francese, in testimoni assai diversi per origine e destinazione da quelli finora considerati. Le seriazioni aggregative fondate sulla interrelazione dei generi, sulle connessioni tematiche e formali fra singoli testi e gruppi di testi si ritrovano, ad esempio, nelle sezioni anonime dei canzonieri **KNPX**, in cui svolgono un ruolo rilevante sul piano compilativo le sequenze testuali che mettono insieme, come in **CU**, tipologie a *refrain*, pastorelle e *chansons de rencontre*. Identiche dinamiche compilative si riscontrano, inoltre, in un canzoniere appartenente alla tradizione piccardo-artesiana come **T**.

Siamo di fronte alla sistemazione e alla codificazione all'interno della forma-libro di un'area lirica estranea e contrapposta al registro 'alto' della *chanson* cortese di derivazione trobadorica. Si tratta di un'area eterogenea, che proprio all'interno della produzione francese duecentesca ha conosciuto uno straordinario sviluppo, determinando la nascita di numerose tipologie e modalità espressive fortemente innovative. Si sa, del resto, che per tutto il Duecento (e oltre) la lirica oitanica ha rappresentato «le modèle le plus illustre de 'polarisation stylistique'», proponendo modelli retorici di produzione e fruizione intellettuale della poesia lirica, che hanno influenzato anche altre tradizioni culturali coeve, non ultima quella italiana. È stato giustamente osservato, ad esempio, che la polarizzazione stilistica e l'opposizione registrale praticata dai poeti della Scuola Siciliana «était cella-là même de la poésie française contemporaine»²⁶.

In questa sede abbiamo cercato di mostrare, per rapide esemplificazioni, il ruolo predominante svolto dai generi lirico-narrativi nell'aggregare e organizzare questa specifica area extra-cortese, assicurandone l'identità e la riconoscibilità ideologica e retorica nei confronti degli istituti tematici e formali del 'grande canto'. Riconosciamo qui la fase iniziale di certi processi di lunga durata nella tradizione poetica occidentale, che nel delimitare e rifunzionalizzare il proprio sistema dei generi lirici, disponendo le sue varie parti secondo linee contrastive e di valore (l'asse alto/basso), si troverà sempre davanti l'opposizione tra canto e racconto, tra forme liriche 'pure' e forme dominate dall'interferenza del discorso narrativo.

²⁶ Cfr. L. FORMISANO, *Troubadours, Trouvères, Siciliens*, in *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO*, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995, ed. par A. TOUBER, Amsterdam - Atlanta GA, Rodopi, 1988, p. 120.